érudit
www.erudit.org

Compte rendu

« Critiques »

Ouvrages recensés :

Love and Human Remains
Secret Nation
Visions of Light: the Art of Cinematography
The Last Days of Chez Nous
In the Line of Fire
Germinal
Mensonge
Fanfan

par André Lavoie, Louise-Véronique Sicotte, Paul Beaucage, Michel Euvrard, Stéphane Morin et Sandrine Fillipetti

Ciné-Bulles, vol. 13, n° 1, 1994, p. 46-55.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/33936ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 09:20

LOVE AND HUMAN REMAINS

de Denys Arcand

par André Lavoie

Denys Arcand ne semble fasciné que par une seule chose: le temps présent. La majorité de ses films témoignent des mutations qui agitent l'époque contemporaine, prenant le Québec comme principal creuset de sa réflexion sociale et politique. Même lorsqu'il se fait historien, autant pour les besoins de la fiction que du documentaire, Arcand ne peut s'empêcher d'entrecroiser l'hier et l'aujourd'hui pour nous prouver que rien n'a vraiment changé, que l'histoire bégaie plus qu'elle ne se répète, **Québec, Duplessis et après...** étant peut-être le meilleur exemple de ce cruel constat.

C'est d'ailleurs une des grandes forces de son cinéma: en plus d'être un habile technicien et un excellent dialoguiste, le cinéaste ne se contente pas de calquer le réel, il l'interroge, lui donne plus d'un sens. Certains avaient donc raison d'analyser **le Déclin de l'empire américain** moins comme une «comédie de mœurs» qu'un film post-référendaire même si de la politique, du Québec et plus spécifiquement du rendez-vous raté de mai 80, il n'était jamais directement question. Nos téléromanciers auraient intérêt à prendre plus souvent exemple sur lui.

Jeanne Vannicola, Thomas Gibson et Ruth Marshall dans ***Love and Human Remains***

Lors de la première de son dernier film au Festival of Festivals de Toronto, Arcand n'a pas exposé 50 raisons pour justifier son choix d'adapter la pièce de l'Albertain Brad Fraser, ***Unidentified Human Remains and the True Nature of Love***. «La brûlante actualité» du texte de Fraser l'a rapidement convaincu de le porter à l'écran. Le caractère fragmenté de l'œuvre rendait plus aisée sa transposition au cinéma, mais il y avait aussi l'intérêt porté à des personnages qui incarnent une certaine «jeunesse d'aujourd'hui» un peu paumée, ne sachant plus où trouver un peu de travail et beaucoup d'amour, prisonnière dans l'étau de la violence et de la solitude. **Love and Human Remains** propose donc un examen implacable de la présente décennie, teinté d'un cynisme parfois vitriolique. Dès lors, comment se surprendre de l'intérêt spontané d'Arcand pour cette pièce vu l'indéniable parenté d'esprit qui existe entre le dramaturge et le cinéaste.

Dans ce nouveau microcosme scruté à la loupe par le réalisateur de **Jésus de Montréal**, on vit plus que jamais dans l'immédiat, tous ces jeunes étant incapables de se projeter dans un quelconque avenir, persuadés que la bombe ou tout autre cataclysme se chargera de régler le sort du monde, et le leur par le fait même. Pour tromper l'attente, David (Thomas Gibson), un acteur défroqué devenu serveur, partage son temps entre Candy (Ruth Marshall), sa colocataire toujours morose, Bernie (Cameron Bancroft), un fonctionnaire aux passe-temps plutôt louches, Benita (Mia Kirshner), une péripatéticienne à l'identité mouvante, et les bars gais de la ville où il traîne jusqu'à l'aube. Mais la ville ne respire qu'à moitié, car un fou furieux assassine des jeunes femmes pour ensuite faire la une des tabloïds à sensation et des journaux télévisés. La peur les ronge, ils ne sont préoccupés que de survivre dans un monde qui ne leur fait qu'une toute petite place, et encore.

Alors que David jure n'avoir besoin de personne, même s'il semble s'amouracher de Kane (Matthew Ferguson), un fils de bonne famille qui lui voue une admiration irrationnelle, Candy doute plus que jamais de son orientation sexuelle. Elle se jette tour à tour dans les bras de Robert (Rick Roberts), un barman nouvellement débarqué en ville, et de Jerri (Joanne Vannicola), une lesbienne qui lui fait une cour soutenue; l'un et l'autre ne sauront vraiment répondre à ses attentes, aussi nombreuses qu'imprécises.

Comme on peut le constater, **Love and Human Remains** sonne donc le glas des certitudes figées des

années 80 et c'est sans triomphalisme que le film pave la voie à cette nouvelle décennie placée sous le signe du soupçon et du désenchantement. Ici, les *yuppies* , ou du moins ceux qui aspirent à l'être et en possèdent les apparats, sont devenus l'ennemi public numéro 1; les étiquettes sexuelles tombent les unes après les autres alors que les gais côtoient les *straights* dans une véritable confusion dont personne ne semble réellement se soucier. L'important c'est d'aimer, comme dirait l'autre. Mais le mode d'emploi apparaît totalement incompréhensible à tous ces personnages dont la vie va au rythme du *zapping* et des vidéoclips, qui préfèrent confier leurs échecs à des répondeurs téléphoniques et n'ont qu'une certaine tendresse pudique à s'offrir puisque l'amour-passion semble bel et bien disparu du paysage. La thèse n'est pas nouvelle et **Love and Human Remains** ne fait que confirmer ce que nous savions déjà.

La pièce de Brad Fraser, ainsi que le traduction d'André Brassard qui en a également assuré la mise en scène au Théâtre de Quat'Sous, se déroulait à Edmonton, où l'on se remet encore difficilement des mirages de prospérité économique qu'avait apportés l'exploitation du pétrole. Désertée de tous au profit de la banlieue et de ses gigantesques centres d'achat, l'ex-*city of champions* s'est métamorphosée en ville fantôme où la désolation est partout présente. Obligé de se rabattre sur Montréal après que l'Alberta ait renoncé à investir dans la production, Denys Arcand a à son tour transformé la métropole en un lieu abstrait, flou, «nord-américain», où ses spécificités géographiques et culturelles sont habilement gommées.

Malheureusement, il en résulte un curieux flottement où les personnages, tous bien campés par de jeunes acteurs professionnellement irréprochables, s'inscrivent difficilement dans cet espace aux contours volatiles. Même si ***Unidentified Human Remains***... ne se résumait pas à un vibrant réquisitoire en faveur des laissés-pour-compte de ce pseudo miracle économique albertain, pas plus qu'il n'expliquait tout de leur désarroi, ce choix, partiellement imposé, reste discutable. Comme Montréal a subi plus d'un travestissement, celle qui fut déjà Paris, New York et Vienne aurait fort bien pu ressembler à une ville canadienne...

Bon nombre de réalisateurs le savent déjà, l'adaptation d'une pièce de théâtre au cinéma relève parfois de l'acrobatie et exige une bonne dose d'humilité. Le texte n'est jamais manipulable à l'infini et le cinéaste qui veut imposer sa marque doit le faire dans le respect de l'œuvre. Gommer totalement les contraintes propres au théâtre pour faire plus «cinématographique» ne donne pas nécessairement un meilleur film... Fraser, qui a probablement passé autant de temps devant la télé que dans les salles de théâtre, ne s'embarrasse guère de l'unité de temps et de lieu en donnant ainsi du fil à retordre aux metteurs en scène qui s'attaquent à son œuvre: on passe d'un endroit à l'autre en l'espace d'un éclair. Voilà qui rendait donc la tâche du cinéaste plus facile. Il ne lui restait qu'à donner vie à cet univers sombre et à peine éclairé par une finale délibérément fleur bleue.

C'est à quoi s'est appliqué l'autre Arcand, celui, plus modeste, moins ambitieux, qui n'hésite pas à se mettre au service de ceux qui ne partagent pas nécessairement toutes ses préoccupations. Brad Fraser a donc remplacé les Paule Baillargeon, Roger Lemelin et Douglas Lewis d'antan, eux qui ont déjà reçu l'aide précieuse de celui qui a le talent de porter plusieurs chapeaux... mais toujours avec la même élégance. **Love and Human Remains** se situe quelque part à mi-chemin entre la commande obligée (**le Crime d'Ovide Plouffe**) et celle plus inspirée (le sketch **Vu d'ailleurs** dans **Montréal vu par...**), loin derrière ses nombreux coups de maîtres, qu'ils soient documentaires ou fictions. La vraie nature de Denys Arcand et son style bien identifié se font toujours attendre. ■

Love and Human Remains

35 mm / coul. / 99 min / 1993 / fict. / Québec

***Réal.**: Denys Arcand*
***Scén.**: Brad Fraser (d'après sa pièce **Unidentified Human Remains and The True Nature of Love**)*
***Image**: Paul Sarossy*
***Son**: Dominique Chartrand et Marcel Pothier*
***Mus.**: John McCarthy*
***Mont.**: Alain Baril*
***Prod.**: Roger Frappier et Pierre Latour - Max Film et Peter Sussman - Atlantis Films*
***Int.**: Thomas Gibson, Ruth Marshall, Cameron Bancroft, Mia Krishner, Joanne Vannicola, Matthew Ferguson, Rick Roberts*

SECRET NATION

de Michael Jones

par Louise-Véronique Sicotte

« Toutes les situations et tous les personanges contenus dans ce film sont fictifs.» Le cinéaste terre-neuvien Michael Jones a cru bon de mettre en évidence cet avertissement au début du générique et non à la fin . Ce souci d'aviser les spectateurs montre à quel point ce récit bien ficelé rend vraisemblable et crédible la thèse de l'annexion forcée de Terre-Neuve à la Confédération canadienne en 1949. Ponctué de matériel d'archives, **Secret Nation** fait revivre un moment décisif pour les habitants du «Rocher» et soulève aussi des questions sur un passé encore récent. En fait, l'adhésion de cette province «distincte» à la Confédération recèle encore des mystères que les historiens tentent toujours d'élucider.

Frieda Vockey, étudiante en histoire à l'Université McGill de Montréal, retourne dans son St-John's

Secret Nation

35 mm / coul. / 109 min / 1992 / fict. / Canada

***Réal.**: Michael Jones*
***Scén.**: Edward Riche*
***Image**: Nigel Markham*
***Son**: Jim Rille et Alex Salter*
***Mus.**: Paul Steffler*
***Mont.**: Michael Jones et Derek Norman*
***Prod.**: Don Haig et Jennice Ripley*
***Dist.**: Cinéma Libre*
***Int.**: Cathy Jones, Mary Walsh, Michael Wade, Rick Mercer, Ron Hynes*

Secret Nation de Michael Jones

natal pour achever sa thèse de doctorat sur l'entrée involontaire de Terre-Neuve dans le giron canadien. En effectuant ses recherches, elle se bute au mutisme de son père mais découvre indirectement qu'il a joué un rôle dans la «vente» salvatrice au Canada d'une Terre-Neuve en proie à la misère et à la maladie. Sa quête de la vérité sur ce complot canado-britannique plongera Frieda dans une suite d'intrigues périlleuses. Après **The Adventures of Faustus Bidgood**, le cinéaste nous offre un thriller politique servi dans une sauce humoristique à la Monty Python.

Par exemple, la scène du répartiteur de la compagnie de taxi qui, à distance, devient thérapeute pour les chauffeurs, celle de la soirée costumée où les déguisements sont tous plus hilarants les uns que les autres ou encore celle où Frieda cherche à interroger Joseph Smallwood, le premier ministre de la toute jeune province, sont des moments fort amusants. Michael Jones fait aussi un clin d'œil aux éternelles blagues de «Newfies» mais n'épargne pas aux Québécois quelques pointes d'humour bien placées.

Secret Nation nous permet aussi de découvrir des acteurs de talent issus principalement du milieu du théâtre et de la télévision de Terre-Neuve. L'actrice Cathy Jones incarne de manière fort convaincante Frieda Vokey. Le personnage central sort des sentiers battus, c'est-à-dire des stéréotypes féminins, beautés fatales ou fadasses, maintes fois présentés sur les écrans. Les principaux acteurs qui l'entourent (Mary Walsh, Michael Wade et Rick Mercer) campent avec aplomb les membres d'une famille agitée mais attachante de ce coin isolé du pays. On peut reprocher peut-être au cinéaste l'utilisation de plusieurs personnages accessoires insuffisamment développés qui embrouillent les pistes d'une intrigue déjà complexe.

Présenté dans divers festivals l'an dernier, **Secret Nation** a malheureusement raté sa sortie en salles durant la chaude période du référendum en raison de la faillite de son distributeur. Repris en main par Cinéma Libre, il débarque sur les écrans de Montréal un an plus tard avec en toile de fond une campagne électorale fédérale qui ravive chez plusieurs le sentiment nationaliste.

Brûlant d'actualité, «politiquement incorrect», **Secret Nation** est un film qui nous fait découvrir la solitude et la richesse des gens de Terre-Neuve et l'attachement d'un cinéaste à son île natale. ■

VISIONS OF LIGHT: THE ART OF CINEMATOGRAPHY

d'Arnold Glassman, Todd McCarthy et Stuart Samuels

par Paul Beaucage

Les directeurs de la photographie participent activement au processus de création cinématographique depuis près d'un siècle. Pourtant leur contribution demeure souvent méconnue, même aux États-Unis. C'est dans le but de pallier cette lacune que les co-réalisateurs Arnold Glassman, Todd McCarthy et Stuart Samuels incitent plusieurs d'entre eux à décrire l'essentiel de leur travail dans **Visions of Light: the Art of Cinematography**.

Les premiers plans du film recèlent des images en noir et blanc saisissantes, tirées d'un drame d'épouvante américain des années 50. Puis, apparaît un plan assez serré en couleurs du directeur de la photographie Ernest Dickerson: le collaborateur de Spike Lee nous apprend qu'un visionnement de **The House on Haunted Hill** a suscité sa vocation pour le métier qu'il exerce. Le début de **Visions of Light: the Art of Cinematography** traduit donc bien son allure générale: ce documentaire de montage met en relief

le regard, le travail ainsi que les préférences cinéphiliques d'opérateurs réputés. Malgré la diversité de leurs points de vue, ceux-ci se ramènent toujours à un commun dénominateur qui est un attachement profond, allant parfois jusqu'à la fascination, à l'image cinématographique.

Les témoignages de directeurs de la photographie se succèdent et alternent avec des extraits de films qui étayent leurs propos en respectant, pour un temps, une certaine chronologie. Ils évoquent brièvement les débuts du cinéma et le double rôle que devait assumer le cinéaste: à la fois opérateur et metteur en scène. Ce retour en arrière n'est cependant pas exempt d'une certaine complaisance puisqu'en relatant la scission historique de ces deux fonctions, un des intervenants laisse entendre que le véritable cinéaste était l'opérateur et non le metteur en scène.

Cette rétrospective donne néanmoins l'occasion aux auteurs de **Visions of Light: the Art of Cinematography** de faire un bref survol du cinéma muet et de considérer l'influence qu'il exerce sur certaines des perspectives photographiques du cinéma contemporain: ainsi les films en noir et blanc d'hier (**Naissance d'une nation, le Cabinet du docteur Caligari, l'Aurore**) représentent un précieux héritage qui ne cesse d'émerveiller les créateurs d'aujourd'hui. Les directeurs de la photographie interrogés côtoient de nouveau l'histoire du cinéma lorsqu'ils soulignent que l'avènement du cinéma sonore et parlant a jugulé le travail pictural que peaufinaient les artistes visuels de l'ère muette. La nostalgie qu'ils éprouvent à son égard trahit quelquefois le culte démesuré que certains d'entre eux vouent à l'image, à commencer par Vilmos Zsigmond, le chef-opérateur de **The Deer Hunter** de Michael Cimino. Il affirme de façon assez téméraire que les dialogues de films ne doivent pas prendre trop d'importance. Au demeurant, il juge souhaitable qu'ils y jouent un rôle comparable à celui de la musique. De tels propos nuisent considérablement à la crédibilité de Zsigmond qui ne semble pas conscient de la relativité des approches des différents cinéastes.

Malgré la séduction qu'ils exercent sur les gens de cinéma et le public, les artifices stylistiques largement décrits par les directeurs de la photographie jouent

Visions of Light: the Art of Cinematography

35 mm / coul. et n. et b. / 91 min / 1992 / doc. / États-Unis

***Réal.**: Arnold Glassman, Todd McCarthy et Stuart Samuels*
***Scén.**: Todd Mc Carthy*
***Image**: Nancy Schreiber*
***Mont.**: Arnold Glassman*
***Dist.**: Productions Del Fuego*
***Avec la participation de**: Nestor Almendros, John Alonzo, John Baily, Michael Chapman, Ernest Dickerson, William Fraker, Conrad Hall, Charles Lang, Vittorio Storaro et Vilmos Zsigmond*

Tournage de ***Red Dust*** (M.G.M. 1932), Harold Rosen, directeur de la photographie, dans ***Visions of Light: the Art of Cinematography***

un rôle assez négligeable dans le phénomène d'appréciation globale d'une œuvre cinématographique. Aussi, quand William Fraker et John Alonzo louent le sens photographique aigu du cinéaste Roman Polanski durant les tournages de **Rosemary's Baby** et de **Chinatown** en s'appuyant sur quelques cadrages insolites, ne font-ils qu'effleurer la nature de leur tâche et le style particulier de Polanski. Le principal mérite de leurs propos consiste cependant à reconnaître que la dimension photographique d'un film doit toujours tendre vers sa réalité supérieure, à savoir sa mise en scène.

C'est en respectant scrupuleusement ce principe que le directeur de la photographie d'origine italienne Vittorio Storaro a contribué à la création de plusieurs projets du cinéaste Bernardo Bertolucci. Parmi eux, on remarque le soin qu'il a apporté au mariage des couleurs dans **le Dernier Empereur**. Mais le plus beau fleuron de leur association reste sans doute l'un de leurs premiers films, **le Conformiste**, dont l'action se déroule essentiellement dans l'Italie et la France des années 30. Storaro raconte que, dans le but d'en restituer l'atmosphère, le cinéaste a visionné quantité de documents cinématographiques de cette époque. Cette approche lui a été bénéfique: il suffit de voir quelques plans aux décors évocateurs et aux lumineux tons orangés du **Conformiste** pour s'en convaincre.

L'absence de vue d'ensemble du rôle de directeur de la photographie, une perspective trop autarcique qui tend fâcheusement à considérer Hollywood comme la Mecque du cinéma, et un questionnement un peu superficiel empêchent **Visions of Light: the Art of Cinematography** de constituer un film réellement satisfaisant. Par contre, le montage nerveux d'Arnold Glassman, un choix de plans judicieux et un nombre important de témoignages intéressants justifient la présence et l'attention du spectateur qui pourra ainsi avoir un bel aperçu de l'évolution technique du cinéma américain, de Griffith à Scorsese. ■

The Last Days of Chez Nous

35 mm / coul. / 96 min / 1993 / fict. / Australie

***Réal.**: Gillian Armstrong*
***Scén.**: Helen Garner*
***Image**: Geoffrey Simpson*
***Son**: Ben Osmo*
***Mus.**: Paul Grabowsky*
***Mont.**: Nicholas Beauman*
***Prod.**: Jan Chapman*
***Dist.**: Alliance*
***Int.**: Lisa Harrow, Bruno Ganz, Kerry Fox, Miranda Otto, Kiri Paramore, Bill Hunter*

THE LAST DAYS OF CHEZ NOUS

de Gillian Armstrong

par Michel Euvrard

«Chez Nous», c'est une petite maison de banlieue résidentielle de Sydney dont la banale façade sur la rue ne laisse pas soupçonner la grande cuisine claire, les baies donnant sur un jardin verdoyant et frais dans les chaleurs de l'été. Beth (Lisa Harrow), une écrivaine d'une quarantaine

The Last Days of Chez Nous

d'années, y vit avec J.P. (Bruno Ganz), son compagnon, un immigrant français, avec Annie, sa fille de 15 ans née d'un premier mariage, et un jeune logeur, Tim; s'est jointe à la maisonnée en attendant de trouver un travail et un appartement la sœur cadette de Beth, Vicky (Kerry Fox), de retour d'un long séjour en Europe.

La plus grande partie du film se passe dans cette maison, mais la caméra, très fluide, nous rend familiers la disposition des lieux, les itinéraires des occupants, les couleurs, la lumière et les ombres, évitant l'éclairage plat et les champs/contre-champs des téléfilms.

Une longue séquence est toutefois consacrée à un voyage que Beth fait avec son père (Bill Hunter), au cours duquel elle espère pouvoir enfin parler avec lui à cœur ouvert et mettre au jour leurs sentiments réciproques.

On éprouve alors que la petite maison acueillante, le jardin clos, le coquet quartier résidentiel s'adossent en Australie à d'immenses espaces vides sous une lumière égale et transparente, sur lesquels les hommes n'ont encore laissé qu'une marque superficielle et transitoire.

Pendant ce voyage, le prévisible arrive: J.P. (qui ne désire plus Beth) et Vicky entament une liaison, et au retour de Beth ils quittent ensemble la maison. On sent cependant qu'avec Annie et le jeune Tim devenus amoureux, Beth va reconstituer, à défaut d'un «chez nous», un «home»!

L'anecdote, on le voit, est assez mince; au demeurant, les lieux (l'Australie), les personnages et leurs

rapports, importent davantage même si certaines intentions du scénario ne «passent» pas dans le film (où il n'est clair ni que l'histoire se passe à Sydney, ni que Beth et J.P. sont mariés, ni que Vicky voudrait aussi écrire), et si c'est une étrange idée que de faire jouer à Bruno Ganz un Français (l'Australie est assurément très loin de l'Europe!). Ganz prononce d'ailleurs correctement les quelques phrases de français qu'il a à dire, mais il a en anglais un fort accent allemand qui ne ressemble pas du tout à l'accent français; à part cela, il compose un personnage de Français inadaptable, râleur, charmeur, amateur de vins et de fromages qui, pour être stéréotypé, n'en est pas moins assez savoureux.

Kerry Fox (Vicky), la deuxième des trois Janet Frame de **An Angel at my Table** de Jane Campion, jouant ici un personnage secondaire, indique très justement les traits d'une jeune femme qui se cherche encore, qui exerce, peut-être inconsciemment, une forte attraction sexuelle, et qui à la fois aime sa sœur aînée et lui envie sa réussite, son équilibre et sa sécurité. Beth est cependant au centre du tableau, et Lisa Harrow porte le film sur ses épaules avec un rayonnement tranquille et beaucoup de dynamisme; sans être bornée ni insensible, Beth est une femme organisée, assurée dans ses valeurs et son bon droit — un peu trop sans doute: Vicky, J.P. pourraient bien, consciemment ou non, lui en vouloir, et avoir envie d'ébranler, d'écorner ce bel édifice... Mais ce qui intéresse Gillian Armstrong, c'est de suivre son héroïne, amenée, à ce stade de sa vie, à préciser son identité par rapport à la génération précédente (son père), à la sienne propre (J.P. un peu plus âgé, Vicky un peu plus jeune) et à la suivante (Annie et Tim), et par rapport à son pays: en face de J.P., qui acquiert la nationalité australienne au cours du film, de Vicky qui rentre d'un séjour en Europe, que veut dire être Australien?

Tout ceci, qui est suggéré sous les apparences quotidiennes et non lourdement exposé, fait de **The Last Days of Chez Nous** un film enjoué et grave, adulte et attachant. ■

'n the Line of Fire

IN THE LINE OF FIRE

de Wolfgang Petersen

par Stéphane Morin

Avec **In the Line of Fire**, Wolgang Petersen nous livre un film confectionné sur mesure pour son principal comédien. Bien qu'il n'ait pas assumé la réalisation de **In the Line of Fire**, Clint Eastwood ne cesse de se (re)produire dans des films dont la voie est toute tracée pour et par lui. Depuis **The Rookie** (1990) et **Unforgiven** (1992), l'acteur-réalisateur exploite un type de personnage qui s'inscrit directement dans la lignée des Harry Callahan et des cowboys sans nom qui l'ont jadis rendu célèbre. N'étant plus tout à fait aussi jeune, Eastwood a très heureusement choisi de présenter des personnages qui, eux aussi, doivent composer avec un corps vieillissant et des réflexes parfois défaillants. Genre de *has been* magnifiques. les personnages d'Eastwood semblent désormais entretenir cette image de l'homme qui n'est plus tout à fait ce qu'il a été mais qui sait se montrer à la hauteur de sa réputation quand la situation l'exige.

Dans **In the Line of Fire**, Eastwood incarne Frank Horrigan, un vétéran des services secrets américains dont la tâche consiste, entre autres, à assurer la protection du Président des États-Unis, à plus forte raison lorsqu'un homme lui fait savoir qu'il entend tuer le Président. Eastwood se voit dès lors entraîné personnellement dans ce complot par le tueur psychopathe (John Malkovich) qui entreprend avec

In the Line of Fire

35 mm / coul. / 123 min / 1993 / fict. /États-Unis

***Réal.**: Wolfgang Petersen*
***Scén.**: Jeff Maguire*
***Image**: John Bailey*
***Son**: Wylie Stateman et Gregg Baxter*
***Mus.**: Ennio Morricone*
***Mont.**: Anne V. Coates*
***Prod.**: Columbia Pictures*
***Dist.**: Columbia TriStar*
***Int.**: Clint Eastwood, John Malkovich, Rene Russo, Dylan McDemott, Gary Cole*

lui une joute dont le résultat décidera de la vie du Président. Ce fou, pour compliquer l'enquête, est un ancien assassin formé par la C.I.A. — spécialiste toutes catégories dans l'art de tuer et de se déguiser — et dont celle-ci n'a pu réussir à se débarrasser. À l'instar de bien des films d'action contemporains, une partie de l'enquête sera prétexte à montrer la panoplie des moyens *high tech* dont disposent les services secrets pour découvrir les truands (surtout ceux à la fine pointe du développement technologique, comme c'est le cas avec Malkovich). Dépistage téléphonique sophistiqué capable de déjouer les brouilleurs, composition par ordinateur de plusieurs portraits-robots à partir d'une vieille photographie de l'assassin, système de «sécurisation» de la suite présidentielle, etc. Mais malgré cet appareillage, c'est grâce à son intuition qu'Eastwood réussira à débusquer l'assassin: après tout, c'est ce qu'il faisait avec efficacité (dans ses films antérieurs) avant l'arrivée de l'ordinateur...

Évidemment (comme d'habitude, pourrait-on dire), le personnage d'Eastwood est un homme *avec un passé:* il était de service lors de l'assassinat du Président Kennedy (qui devient décidément une figure récurrente du cinéma hollywoodien de ces dernières années...) et se blâme de n'avoir pas encaissé à sa place les balles qui l'ont tué. L'assassin jouera donc de cette faille pour tester Eastwood tout au long du film. Il faut souligner l'excellence prestation de Malkovich dans le rôle de Mitch, le tueur dont on aurait souhaité qu'il occupe une plus grande place dans le film. Bien qu'il soit un des pivots de l'histoire, ce personnage aurait bénéficié de plus de visibilité car, tel quel, il ne doit sa consistance qu'au talent de Malkovich qui réussit à rendre mémorable un personnage qui semble, au départ, fort peu plausible.

Eastwood n'est pas seul dans sa lutte, il peut compter sur deux acolytes: Lilly Raines (Rene Russo), agent féminin avec qui il développera des liens sentimentaux et Al d'Andrea (Dylan McDermott), une jeune recrue dont Eastwood entreprendra «l'éducation». Ces deux personnages, qui tiennent plutôt du faire-valoir, serviront à établir un contraste avec la star. Lui est plus âgé, moins en forme, c'est un vieux routier expérimenté et intuitif dont la vie est plutôt désordonnée alors que les autres sont plus jeunes, ils ont de bons réflexes, ils sont ordonnés et fonctionnent selon les procédures établies par le bureau.

De même que dans **Unforgiven** Eastwood roule pitoyablement dans la boue afin de déplacer ses porcs et qu'il éprouve de la difficulté à monter à cheval, il n'est plus vraiment capable, dans **In the Line of Fire**, de courir aux côtés de la limousine présidentielle et de pourchasser un tueur plus jeune dans les rues de Washington. À son âge, on est plus vulnérable ainsi que tend à l'indiquer la fièvre qui le terrasse et le fait lamentablement gaffer (notons que dans **Unforgiven** il est également pris d'un accès de fièvre qui le laisse sur le carreau durant plusieurs jours). De plus, avec le temps, son personnage se sensibilise: il joue du jazz au piano et en vient presque à verser quelques larmes (presque, mais pas tout à fait...). Ce qui ne l'empêche pas de formuler à l'occasion ses habituelles remarques «machos» (à la limite de la misogynie) qu'il s'empresse de tourner en plaisanteries parce que dans le fond, de plus en plus, Clint voudrait bien que les spectateurs reconnaissent qu'il n'est pas (plus) la brute qu'il semble être...

Somme toute, **In the Line of Fire** est un film assez prévisible et c'est peut-être cela qui fait une partie de son charme. À travers une enfilade de situations tirées des poncifs cinématographiques du suspense, Wolfgang Petersen réalise un film qui semble manufacturé spécifiquement pour le comédien. Et c'est justement le fait de retrouver Eastwood dans son «nouveau» rôle, dans des situations conventionnelles ponctuées de ses *one-liners* habituels et avec sa nouvelle dose d'auto-dérision calculée qui fait de **In the Line of Fire** un «bon Eastwood» à défaut de nous amener en des lieux nouveaux. ■

GERMINAL

de Claude Berri

par Sandrine Fillipetti

Il est difficile de porter un regard naïf sur les réactions qui ont accompagné la sortie de **Germinal**, plus encore de n'en vouloir qu'à son seul réalisateur Claude Berri. Le patronat français se lance dans de longues diatribes: « L'impact du film va être catastrophique. Pensez donc, ce film va être vu de New York à Tokyo et l'on va revoir des images du XIX^{e} siècle alors que nous voulons rentrer, nous, dans le XXI^{e} siècle», dixit Bruno Bonduelle, un de ses représentants. Les hommes politiques s'excitent. À la première à Lille, le tout artistico-médiatico-politique et le Chef de l'État en personne étaient présents. Les élus de la région Nord-Pas-de-Calais, et partenaires financiers du film, s'interposent par la

Germinal

voix de la présidente des Verts, Marie-Christine Blandin: «Faut-il enterrer le souvenir des mineurs comme on ferme les mines?». Bref, c'est l'empoignade générale, le tout sur l'air du GATT: **Germinal** devient l'emblème de «l'exception culturelle» française.

Ceci posé, on s'interroge encore sur les raisons de cette quasi nouvelle bataille d'Hernani: tout le mal que l'on peut penser de l'adaptation d'un texte littéraire est pourtant désagréablement confirmé, le film n'étant tout au plus qu'un vulgaire spécimen d'assommoir comme tant d'autres, une copie conforme parfaite des dramatiques en usage à la télévision française, donc, rien de bien révolutionnaire, rien qui justifie une telle polémique. On était en droit de s'attendre, il est vrai, vu la nature du document original, à un minimum de réflexion de la part de Claude Berri. Sans escompter qu'il épilogue pendant 2 h 40 sur l'irrémédiable dissension entre marxistes et bakouninistes, du moins pouvait-on espérer un regard décent sur l'essence même du thème traité, à savoir comment filmer, à l'heure actuelle, la classse ouvrière, comment raconter sans les travestir ses misères et ses luttes. Berri ne s'est pas exposé un seul instant à l'exercice périlleux du réel.

Le contexte historique de **Germinal** méritait pourtant plus: c'est, rappelons-le, celui de l'émergence d'une féodalité industrielle et financière, de l'élimination de la petite bourgeoisie par la grande industrie, de la concentration des capitaux entre quelques mains et du développement d'un capitalisme anonyme pratiqué sur une échelle de plus en plus vaste. Le tout se retrouve sur fond de misère ouvrière et de croissance de l'Internationale, instrument du prolétariat en lutte face à l'arme patronale des briseurs de grève étrangers et à la répression. Autant de thèmes contenus dans l'œuvre de Zola qui valaient plus que le manichéisme simplet des images d'Épinal opposant bon exploités et exploiteurs cyniques, braves ouvriers et bourgeois turpides, personnages caricaturés à outrance pour un public prié d'apporter, pour pallier les manques du film, sa propre expérience ou ses références personnelles.

Opportuniste, Berri, se servant du contexte économique actuel pour lancer un produit conforme aux préoccupations du moment? Ou simplement maladroit? L'énormité des fonds investis dans le film ferait plutôt pencher pour la première hypothèse. Soyons honnêtes: Claude Berri n'est ni un cinéaste militant, ni un documentariste ancré dans la réalité. C'est un faiseur d'images que l'on pouvait à la rigueur excuser pour **Jean de Florette** mais que l'on ne peut considérer que comme un intrus dans **Germinal**. On pleurerait presque en songeant à ce qu'auraient pu faire d'un pareil sujet le Renoir de **la Vie est à nous**, le Donskoï de **la Mère**, ou encore Kozintsev et Trauberg au temps de **la Nouvelle Babylone**. Zola offrait une fresque grandiose, Berri n'en a tiré qu'un film «mineur». ■

Germinal

35 mm / coul. / 160 min / 1993 / fict. / France

***Réal.**: Claude Berri*
***Scén.**: Claude Berri et Arlette Langmann (d'après le roman d'Émile Zola)*
***Image**: Yves Angelo*
***Son**: Pierre Gamet*
***Mus.**: Jean-Louis Roques*
***Mont.**: Hervé de Luze*
***Prod.**: Renn Productions*
***Dist.**: CIFP Distribution*
***Int.**: Renaud, Gérard Depardieu, Miou-Miou, Jean Carmet, Judith Henry, Jean-Roger Milo, Laurent Terzieff*

Mensonge

35 mm / coul. / 90 min / 1993 / fict. / France

***Réal.**: François Margolin*
***Scén.**: Denis Saada et François Margolin*
***Image**: Caroline Champetier*
***Son**: Jean Jacques Ferran et Gérard Rousseau*
***Mont.**: Martine Giordano*
***Prod.**: Films Alain Sarde et Cuel Lavalette Productions*
***Dist.**: France Film*
***Int.**: Nathalie Baye, Didier Sandre, Hélène Lapiower, Marc Citti, Dominique Besnéhard, Louis Ducreux*

MENSONGE

de François Margolin

par André Lavoie

Toute vérité est-elle bonne à dire? Posez la question à un as reporter et la réponse ne tardera pas: la vérité, celle pouvant faire la une des journaux, capable d'ébranler la superbe d'un ministre malhonnête ou d'éclabousser une personnalité bien en vue, doit être connue de tous. Mais voilà: la vérité que dévoilent les uns ne fait pas toujours le bonheur des autres. Et ceux qui s'activent à déterrer les sombres histoires de leurs concitoyens opposent parfois une fin de non-recevoir lorsqu'il s'agit d'enquêter dans leurs jardins secrets. Que l'on soit d'accord ou pas avec cette vision paradoxale du métier, du moins de ceux qui le pratiquent, c'est pourtant celle qui se dessine timidement dans **Mensonge**, le premier long métrage de François Margolin, ancien assistant de Raymond Depardon et lui-même reporter dans certains coins chauds du globe comme le Soudan et l'Afghanistan.

Margolin met en scène deux journalistes, Charles (Didier Sandre) et Emma (Nathalie Baye), le premier toujours sur la ligne de front, loin du confort douillet de la capitale, et la seconde, plus portée sur un certain journalisme branché. Mais le film est tout entier tourné vers la sphère du privé, questionnant davantage l'intégrité d'un homme face à son épouse plutôt que celle de deux professionnels vis-à-vis de leur métier.

Nathalie Baye dans ***Mensonge***

L'ironie déployée par Margolin pour souligner la contradiction entre un métier qui cherche à dépister la vérité derrière l'éternel «pas de commentaires» et certains membres de la confrérie qui cultivent le mensonge comme un art demeure l'aspect le plus intéressant d'un film plein de bonnes intentions mais effrayé devant la charge quasi explosive de son sujet. Qu'on en juge.

Emma et Charles correspondent en tous points au couple idéal décrit dans ***Marie-Claire***: ils forment, avec leur jeune garçon, une petite famille sans histoire et bourgeoise à souhait, bref, le bonheur à la carte. Mais ce bonheur qu'ils croyaient aussi immuable qu'un long fleuve tranquille sort brusquement de son lit au moment où Emma apprend que ses examens médicaux sont «positifs» ; on lui confirme, coup sur coup, qu'elle est enceinte et séropositive. Ainsi, celle «qui allume mais ne couche pas», jeune femme respectable ne connaissant ni les plaisirs interdits de la drogue et encore moins ceux de l'adultère, ne pourra que se tourner vers son mari pour expliquer l'origine de son drame. Lors de cette veille de Noël plutôt grisâtre, abandonnée une fois de plus par Charles, ne trouvant consolation qu'auprès de sa bonne, Emma décide de fouiller dans le passé de celui qui a trahi sa confiance et joué avec sa vie. Ce qu'elle découvrira n'aura pas l'heur d'apaiser ses tourments: Charles, pendant des années, menait une double vie et, entre deux reportages à l'étranger, traînait dans les bars homosexuels et sur les quais de la Seine. Nous pouvons donc soupirer à l'aise puisque le coupable, ce presque «galeux», a été démasqué.

Ce scénario, cosigné par Margolin et Denis Saada, médecin et psychanalyste ayant accompagné bon nombre de sidéens et leur entourage, se targue de coller à la réalité, mais de quelle réalité parlons-nous ici? De celle, toujours la même depuis 10 ans, que les homosexuels sont les principaux propagateurs du virus et que d'innocentes victimes — Nathalie Baye, avec son look très Française moyenne, en représente la quintessence — seront, plus souvent qu'à leur tour, prises au piège.

Mensonge semble arriver en gare une décennie trop tard, s'appropriant un discours usé jusqu'à la corde alors que le sida et la façon de l'aborder se sont radicalement modifiés. Les ultra-conservateurs et autres esprits obtus ne peuvent plus jeter la pierre sur un ou deux coupables, surtout ceux qu'ils conspuaient déjà. Et ce téléfilm qui s'ignore offrira l'occasion de polariser une fois de plus le débat sur la question. Mais pas de l'élever. ■

FANFAN

d'Alexandre Jardin

par Louise-Véronique Sicotte

Au sortir de la projection, un jeune homme murmure à sa petite amie: «Merci de m'avoir amené voir ce film, c'était très beau.» Ce simple commentaire illustre bien le fait que **Fanfan** rejoint et touche le public visé. Les adolescents et adolescentes en quête de romantisme ne verront que du feu à cette flamme éternelle que leur propose le jeune écrivain Alexandre Jardin dans l'adaptation de son roman à l'écran.

Alexandre Crusoé refuse obstinément de croire au déclin de la passion amoureuse. Usant de son imagination, il mettra tout en œuvre pour faire une cour éternelle à Fanfan, l'émerveiller, alimenter son désir sans jamais, toutefois, céder à la tentation de l'assouvir. Soudain consciente des intentions cachées derrière les fantaisies de son prétendant, Fanfan court-circuitera les plans d'Alexandre et le forcera à vivre pleinement sa passion pour elle.

Le film s'ouvre sur un très long plan en ombre chinoise sur fond rouge; les deux protagonistes dégustent le même plat de spaghetti en jouant le petit jeu d'amoureux «j'avance, tu recules». Cette ouverture, qui se veut accrocheuse et séduisante, ne provoque qu'agacement et lassitude. La séquence finale produit malheureusement la même impression. Pourtant, le roman évite habilement le piège de la mièvrerie. La lecture de cette fantaisie sentimentale nourrit l'imagination et permet de croire à cet état amoureux particulier.

Mais une fois portés à l'écran, les personnages du roman et la teneur de leurs sentiments deviennent superficiels tandis que les situations imaginées par Alexandre (alias Alexandre Jardin) pour charmer sa belle Fanfan tiennent du tape-à-l'œil. Le souper aux chandelles dans un décor luxueux, une valse en costumes d'époque somptueux, une escapade au bord de la mer les yeux bandés, toutes ces mises en scène sont une suite de clichés. Sous couvert de romantisme, ces actions théâtrales ne révèlent finalement que les fantasmes et la névrose d'un jeune homme centré sur lui-même.

Alexandre Jardin a réuni, à l'en croire, le couple parfait pour incarner les deux tourtereaux de son roman. Esthétiquement, ils sont gracieux, magnifiques mais cela ne suffit pas à rendre crédible la passion qui les anime. Sophie Marceau campe une Fanfan enjouée et radieuse et demeure l'élément le plus positif du film bien que son personnage n'ait que peu de consistance. Vincent Perez, pour sa part, nourrit sûrement les rêveries des jeunes spectatrices mais sans plus. Son personnage évanescent manque totalement de profondeur.

Alexandre Jardin, le romancier, commet ici sa première œuvre en tant que cinéaste. Bien que fortement épaulé techniquement, le risque était tout de même grand pour cet écrivain à succès. Ayant découvert les joies et les peines de la réalisation, il poursuivra peut-être sa nouvelle carrière de réalisateur. S'il a su développer un style littéraire qui lui est propre, il devra mettre temps et travail, patience et passion pour réaliser des films de même envergure. ■

Vincent Pérez dans ***Fanfan***

Fanfan

35 mm / coul. / 89 min / 1993 / fict. / France

***Réal. et scén.**: Alexandre Jardin (d'après son roman **Fanfan**)*
***Image**: Jean-Yves Le Mener*
***Son**: Jean-Charles Ruault*
***Mont.**: Joëlle Haché*
***Prod.**: Alain Terzian*
***Dist.**: CIFP Distribution*
***Int.**: Sophie Marceau, Vincent Perez, Martine Delterme*